

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ПО ПРОБЛЕМИ НА ИЗКУСТВОЗНАНИЕТО
СЕКЦИЯ „НОВО БЪЛГАРСКО ИЗКУСТВО“

ИЗ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО

СБОРНИК
ТОМ 3

Съставители: Т. Димитрова, Чавдар Попов

1992
СОФИЯ

ДЕКОРАТИВНО И КАРТИННО В ГРАФИКАТА НА ПЕНЧО ГЕОРГИЕВ

ИРИНА ГЕНОВА

В модерното изкуство проблемите изцяло-приложно, декоративно-картинно, абстрактно-предметно в различни ситуации и периоди започват да се осмислят като много съществени. В контекста на нашето художествено развитие, изразен по специфичен начин, въпросът декоративно-картинно е един от ключовите за периода между войните (20-те – 30-те години), а от една обобщаваща гледна точка – изобщо за новото българско изкуство.

Напреженията между външно-формално, което носи белезите на декоративно-то, като художествена, а не функционална характеристика, и образно, като съдържащо в своята пълноценност личностните представи и възгледи – са много съществени за художественото ни развитие. Още в началото на нашия век националната традиция у нас се търси от художниците преди всичко във формално-декоративни стойности. Този факт има сложна причинност. Едно от обстоятелствата, върху които може да се разсъждава, е недостигът на автентична съдържателност и континуитет в пласта на официалната, професионална художествена култура и принципната невъзможност да се компенсира този недостиг с автентичността на фолклора. Новото, което нахлува отвън, също не може да се възприеме в автентичната му съдържателност, поради което преминава в повече или по-малко силен акцент върху формата. В нашата художествена култура, с характеристиките ѝ на нецентър, опасността от недостиг на автентична съдържателност е хронична.

От друга страна, приложните художествени дейности (оформление и илюстрация на книгата, сценография, художествена намеса в градската среда, приложна графика, оформление на вещи за бита и т. н.), които съдържат изначалния смисъл на декоративното, с неговия функционален аспект, и в своите превъплъщения създават визуалния облик на съвременността, у нас са открити канали за навлизане на нови решения в картината.

Творчеството на Пенчо Георгиев¹ поставя така набелязания проблем в цялата му широта и сложност. Като художник в своето развитие и разностранни творчески изяви той го осмисля задълбочено и последователно. Пенчо Георгиев успява да реализира пораждащата енергия на напрежението декоративно-картинно, в контекста на неговата съвременност, не само в изящната художественост – графика и живопис, но и в буквалното взаимодействие между нея и приложното изкуство (театрална декорация, илюстрация, плакат). Той е един от малкото художници у нас, осмислящ синхронно актуални въпроси на модерното изкуство. Формулиран пълно, проблемът декоративно-картинно при Пенчо Георгиев е във взаимодействието между тези две насоки на художествено мислене в цялостното му творчество, но според възможностите тук ще се спрем само върху проекцията му в графиката.

Графичните работи на Пенчо Георгиев (гравюри на дърво, офорти, сухи игли) в най-плодотворния за него период – годините на пребиваването му в Париж, реализират разнопосочните творчески импулси в графични композиции, изпълнени с лекота, въображение и рядък усет към спецификата на материала. Какви сложни реакции между многостранните дарби на този млад художник се извършват във времето на ученичество и през последвалите го три години на самостоятелно творче-



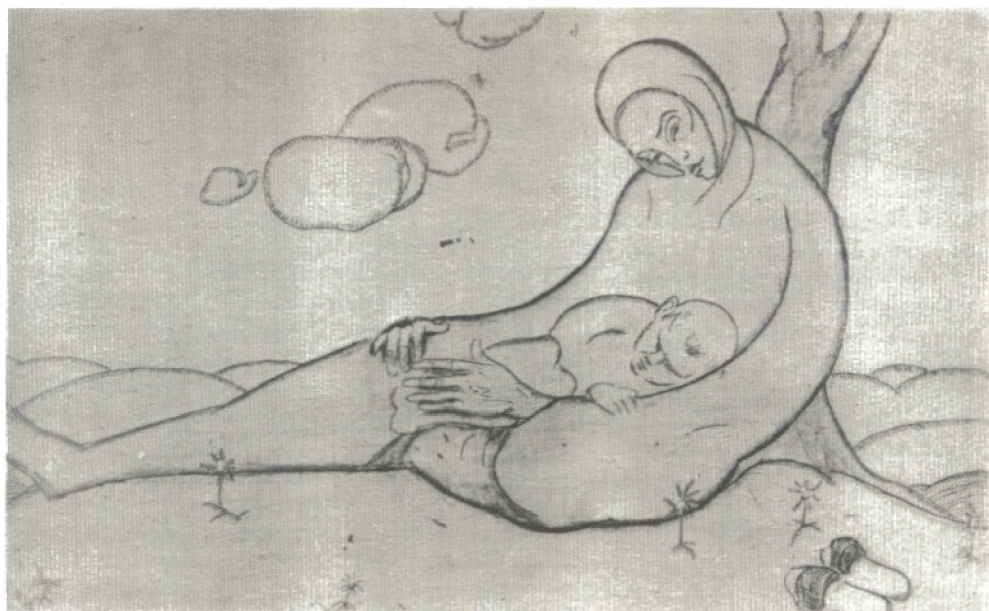
Пенчо Георгиев в самостоятелната му изложба с Димитър Диолев в Русе, януари 1928 г. /ЦДИА, фонд 102, оп. 1, а. е. 62/

ство, та да може той от първите дисциплинирани и сравнително бедни, малко на брой, офорти и дърворезби с такава лекота да стигне до спонтанността и богатството на графичния израз в многобройните му парижки работи?

През 1925 година Пенчо Георгиев завършва с отличие декоративния отдел на Държавната художествена академия при професор Стефан Баджов. Многобройни стилизации на природни форми, изучаване на орнамента, внимание към българските традиционни изкуства, към костюма и шевидата, проекти за стенописи, плакати, календари, покани и т. н., сценографски проекти, графични техники при проф. Васил Захариев и, разбира се, задължителните за всички специалности рисувателни и живописни етюди – в това в общи линии се състои подготовката на художника-декоратор. Заниманията по декорация в Художествената академия през годините след войните като че са дали повече творчески материал на бъдещите художници, отколкото дългите часове над етюдите – за живописци и скулптори упражненията по стилизация носят съществени умения и идеи. В тях сякаш по-леко намират място и представите за модерното.

С приложно художество Пенчо Георгиев се занимава любителски още като гимназист във Враца. От спомен на негов приятел от това време научаваме, че той е оформял няколкото броя на издаваното от група младежи списание „Голгота“. „И художникът Пенчо Георгиев неуморно помагаше с каквото може. И с коригиране, и с въртене на машината, и с преглеждане на материала. Но неговата главна работа беше да рисува винетките и да изработва клишетата. Не мога да забравя превитата младежка фигура на Пенчо Георгиев, когато той, приведен над парчето линолеум, с особена загриженост дълбаеше клишето.“²

Макар и епизодични, в тези негови занимания Пенчо Георгиев получава някакъв опит или поне усет за особеностите на изработването на печатна форма, за



Пенчо Георгиев, *Майка*, офорт, 1927, Враца – ОХГ

за изискванията и възможностите на отпечатъка, за съотнасянето на рисуван елемент и шрифт.

Вече като студент в Художествената академия Пенчо Георгиев проявява своя талант и художествена изобретателност в учебните задачи. За това ни уверява писмото до майка му от неговия преподавател проф. Стефан Баджов. Той е почувствал като свое задължение да напише следното: „...Като негов преподавател дължа да ви съобща, че той, Пенчо, Вашият син, ако продължава да се учи така в специалния отдел, както той беше в общия отдел по декоративно изкуство, ще бъде от него един много добър декоратор, което, разбира се, ще радва Вас, но и за мен ще бъде радостта не по-малка като негов преподавател.“³ Добавеното: „Горното сторих от моята обикновена традиция да уведомя родителите на моите ученици и бъдещи мои колеги за знание“ – не внася съмнение в искреността на задоволството му. В музея на Художествената академия, като част от дарението на Васил Захариев, е постъпил студентски проект от Пенчо Георгиев за табела на музикална зала, вероятно от последната му учебна година (1924-1925). Яснотата и цялостността на композицията, построена върху симетрия и рима, ефектният, но не ярък колорит говорят за природна нагласа и придобити умения на художник-декоратор. Прави впечатление, че той не е включил толкова експлоатираните и препоръчвани в учебните програми по това време орнаментални мотиви от народните приложни изкуства, а е предпочел строги изчистени линии и композиция в емблематичен дух, с отгласи от сецесиона. Именно „тънката линия на стилизациите на Пенчо Георгиев“ отбелязва Константин Щъркелов в статията си за изложбата на завършващите студенти⁴. В наблюдения върху същата изложба Сирак Скитник пише: „Друг декоратор, издаващ едно изискано чувство към тона, композицията е Пенчо Георгиев. Спокойно, благородно опростени са неговите стилизации. Но книжност и чуждо

влияние личат в някои – от това трябва да се освободи. Той има своето, което трябва да разработи. Хубавите обещания, които дава, дано се сбъднат.“⁵

Работите, с които Пенчо Георгиев се представя на изложбата на завършващите студенти, впечатляват критиците главно с изискаността на тоналното и линейното изграждане. „Багрите му са кротки, убити от една спокойна и примирена меланхолия; цветовете, каквито в спектъра няма, затворени с една аристократична, изящна линия, която внушава нещо, за което няма думи.“⁶ За вида на тези най-ранни работи, с които Пенчо Георгиев се представя пред публика, засега можем да разчитаме само на въображението си, познаващо по-късните му творби.

След завършването на Академията събитийната последователност, набелязана и в неговата автобиография,⁷ е следната: стаж в Първа софийска гимназия, първите реализирани сценографски проекти за „Дама Пика“ в Народната опера и за „Иванко“ и „Каин“ в Софийския художествен театър, от 1926 до 1928 година – работа в Русенския общински театър. Натрупаният опит е най-вече в сценографията и на пръв поглед не предполага тъй скорошния парижки изблик на графичния талант на Пенчо Георгиев.

В тези три години до заминаването си наред със сценографската си дейност Пенчо Георгиев прави и няколко значителни темперни композиции. Тях той показва в една конкурсна изложба – в началото на 1927 година, в съвместната си изложба с Димитър Диолев в Русе – в началото на следващата 1928 година, във втората обща изложба на българските художници също през 1928 година. С тези работи той се намесва активно в актуалната художествена проблематика.

На конкурсната изложба за наградите на Министерството на просвещението през 1927 година младият художник е удостоен с премия наред с Дечко Узунов, Васил Захариев и скулпторите Михаил Михайлов и Симеон Пейчев. Характерно е, че спечелват вниманието на комисията онези, които се стремят към някаква „родна тематика и стил“: Дечко Узунов впечатлява журито със своя „Крали Марко“, Васил Захариев – със „Стилизирани цветя“, работени по украсите на старите скринове и долапи, на алафрангите, Михаил Михайлов – с „Гайдар“. Това е време на търсене духа на „родното-изкуство“. Статията си по повод на изложбата Чавдар Мутафов завършва така: „Очевидно е, че тя носи в себе си обещание. Тя носи проблеми. Имена. И най-важното: възможностите за родно изкуство.“ Но като мярка в тези търсения присъства винаги и представата за „модерност“ в изкуството. И Чавдар Мутафов в началото на своята статия обръща внимание, че младите художници „може би смътно знаят, че изкуството на Запад през последните петдесет години превърна няколко пъти надолу с главата всички понятия, че в няколкото години след войната то се затрупа в проблеми, че големите художествени критици и философи водиха страшна борба за познаване, за превъзможване, за мироглед (...). Може би младите художници искат да знаят повече – и толкова по-добре! – те настъпват вече в проблеми, за които допреди десетина години не би могло да се мисли (...)“⁸ „Смътното“ знание за актуалните художествени проблеми на Запад, желанието за повече знание и същевременно търсенето на автентична духовност в „родното“ във времето след войните – това е атмосферата на ранния творчески период на Пенчо Георгиев. Атмосфера, белязана и от близостта от студентските години с Иван Милев, Илия Бешков, Иван Табаков, Никола Тузсузов, Иван Пенков, Любомир Пипков.

В полето на художествените търсения от това време трайно присъства един български вариант на сецесионен декоративизъм (с любуване на красивата линия, на болезнено изтънчения силует, на изящния флорален мотив), но с множество други наслоения и под знака на интереса към „родното“. В ранните графики на Пенчо Георгиев тази струя се проявява в работи като „Майка“ (офорт, 1927 г.), в която



Лист от парижко тефтерче на Пенчо Георгиев, молив, 1929/ЦДИА,
фонд 102, оп. 1, а. е. 14/

красивата линия доминира композицията. Но най-значителното, което Пенчо Георгиев създава през този ранен период, са неговите темперни: „Завръщане“ (1926 г.) – работата, с която спечелва премията на Министерството на просвещението, „Смъртник“ (1926 г.), „Бедствие“ (1927 г.), „Прощаване“ (1927 г.). „Задущница“ (1927 г.). В тях съпоставянето декоративно-картинно съществува като известно противоречие и компромис. Компромисната недиференцираност декоративно-картинно присъства ясно в движението за „родно изкуство“⁹. По много характерен начин тя се отразява в понятието „декоративно табло“, което се употребява често, без да предизвиква недоразумение. Декоративното изображение, предназначено „да декорира“ нещо, тук е самостоятелно, обособено в рамка, лишено от функционален смисъл. Но то не се възприема и просто като „табло“, картина. В „декоративните табла“ от 20-те години и материалът съответства на техния особен характер – те не се живописват с маслени бои, а се изграждат с темпера или гваш.

Пенчо Георгиев се стреми към собствена, а не цитирана, заета от народното изкуство образност, към свят, заключен в картината, но изобразителното поле в ранните му темперни сякаш не е мислено като самостоятелна цялост. Фигурите са разположени в ясно обособени планове, фризово или в недълбок пространствен пласт, сякаш композициите са предназначени за стенописи. Задният план е решен с нисък хоризонт и, без особена пространствена връзка с фигурите, се възприема като фон. Но разликата от „декоративните причуди“ (Сирак Скитник¹⁰) на Иван Милев, с когото често го сравняват през тези първи години, е съществена. И цветовото изграждане, в което хармонията и тонът не са заменени изцяло от съпоставките на локална цветност, не са изгубили своя смисъл; и ненаатрапчивото, дискретно присъствие на линията като определяща силуетите; и съществуването, макар и в редуциран вид, на пространствени планове носят компромис между плоскост и пространственост, между несамостоятелна и самостоятелна композиция. Но внушението търси почва по-скоро в различните аспекти на образната съдържател-

ност, отколкото в „калиграфията на образа“ (по сполучливия израз на Чавдар Мутафов¹³), и с това тежнее към картинното.

Тези ранни темперни вече носят следите на „събитието, което е станало между външния свят и душата на художника“¹². Те съдържат толкова разисквания през 20-те години въпроси за мястото на външния свят, на натурата в художественото произведение, за отношението обективно-субективно. В статията си „Художникът и видимостта“, публикувана през 1922 година в „Златорог“, Сирак Скитник пише: „Във всички времена ние виждаме тая тревога у творящия човек – да разгадае себе си чрез формата на видимото и света чрез себе си. Но никогата тая мъка не е добивала такива болезнени форми, както в последно време.“¹³ Авторът задава въпроса, какво е и какво трябва да бъде отношението на художника към предметите. В контекста на европейското изкуство новият век, с постиженията на точните науки, с развитието на фотографията, внася много по-голяма широта в представите за натурата. В нашата критика тези нови реалности, променящи съществено художествената проблематика другаде, се отразяват в изискването за субективен израз на внушението от предметната среда, предхождащо художествената практика у нас. „Синтез“, „синтетично виждане“ са едни от най-употребяваните формулировки на това изискване. Но коя е деликатната граница, която отделя така наречения „синтез“ от стилизаторството, и защо в художествената практика на 20-те години стремежът към „синтетичен“, субективен образ често се превръща в стилизаторство, в стремеж към постигане на някаква стилност? Според Сирак Скитник в единия случай става дума за „несъзнателното лутане да се доберем до създаденото вече отношение към предмета“, което води до „измъченост“, а в другия – „впечатлението идва у нас и ние го връщаме на предмета пречупено“¹⁴. Очевидно мястото на натурата, разбира на най-широко, на импулсите, идващи за художника от заобикалящата го среда, е различно. В контекста на тази проблематика картината реализира външните импулси в пречупения, субективен образ на света. Предварителният избор на някаква стилност, на създадено извън художника отношение към предметната среда – т. е. случаите, когато мотивите за избора не се съдържат изцяло в субективния израз – носи характеристиките на декоративното. В „Тайната на примитива“ Сирак Скитник апелира „изкуството да престане да бъде украса, да се върнем към първичното ясновидство!“¹⁵. Украса, декор или вътрешно прозрение – това е една от острите дилеми на времето¹⁶. В част от критиката от началото на 20-те години изискването за автентичност на авторовото преживяване се отделя и дори противопоставя на красотата.

През 1928 година Пенчо Георгиев печели конкурс за едногодишна стипендия в Париж. Неговият ранен опит в търсене изразителността на предметно-пространствената среда по особен и плодотворен начин се пресича от много актуалния за европейското, и в частност за френското изкуство след войната, поток на връщане към предметността, носещ обновителни импулси. В Париж Пенчо Георгиев се среща непосредствено с кубизма, фовизма, експресионизма и с превъплъщенията на експлоатираните от тях художествени принципи след войната. Тук той се запознава с работи на Андре Фавори, Отон Фриез, Гоерг, Ла Пателиер, Громер и други¹⁷, които след войната изгълват с нов смисъл завоеванията на художествените течения от началото на века и търсят, всеки според личната си предразположеност, закономерностите на картината като предмет и на предмета в картината. Съществена страна на този нов интерес към предметната реалност е и скъсването с естетиката на красивото.

Този поток в художествения „пейзаж“ на френското и европейското изкуство явно импонира на личната нагласа на художника, на стремежа му към нова спрямо художествената практика у нас, по-разгърната предметност. Търсенията си в тази насока Пенчо



Пенчо Георгиев, Бистро, гравюра на дърво, 1931, НХГ

Георгиев реализира най-пълно и множествово в графиката. В многобройни графични композиции той успява да постигне пълноценно образно внушение.

Най-активна творческа лаборатория за художника през този период е дърворезът. Тук той разгръща най-широк диапазон от образни решения: от удовлетворяването на чувството за ритъм и движение в римуването на щриха и активността на контура, в контраста на черно и бяло, силно активизиращ плоскостта на листа („Свети Илия“), през противопоставянето на една обобщена фигура на пределно разработен с много търпение заден план („Паисий“), до равностойността на пространствено-предметната среда („Кабаре“ II, „Сестри“), и работи с акцент върху средата, в която фигурите са просто характерни силуети („Кафе-бар“, „14 юли – Париж“).

В многобройните сцени от парижките улици и кафенета, както и в неговите

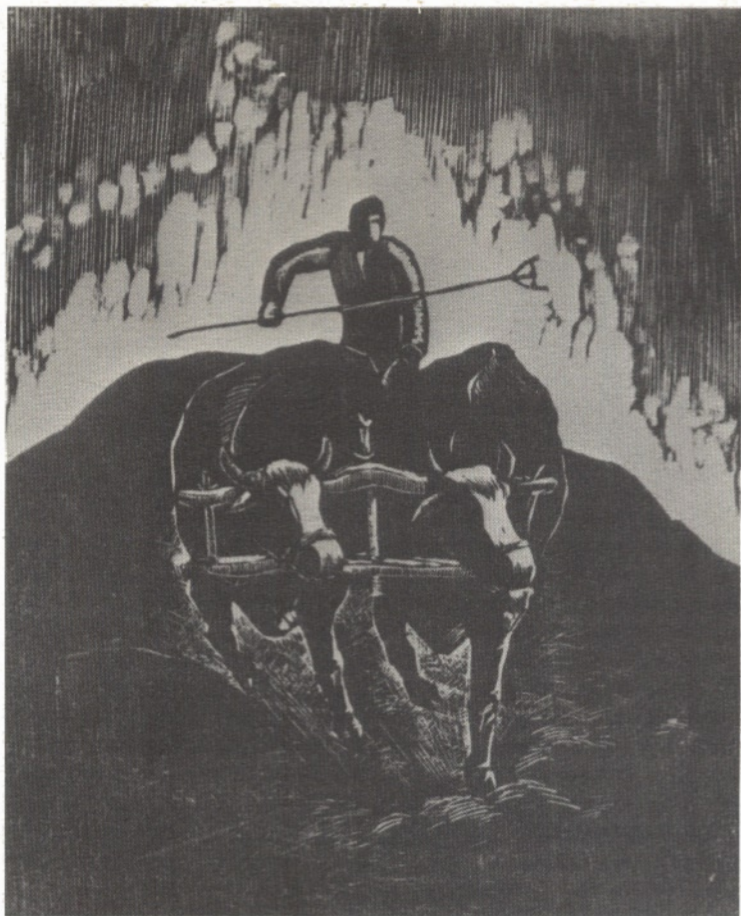
„български“ работи от същия период, задачата, около която се концентрират всички преодолени от автора трудности в реализирането на една особена чувствителност към човешкия проблем, е изразителността на предметното пространство. Забележително е, че Пенчо Георгиев я решава всеки път, а не веднъж завинаги в повтаряща се композиционна схема. В изразяването си чрез предметно-пространствената среда в графичния образ той несъмнено активизира своя опит от сценичните решения. Затварянето на задния план, организирането на светлината, кадрирането („отрязването“ на част от видимостта) – това са все проблеми, с които се среща в работата си като театрален художник. Тук само ще споменем, че Пенчо Георгиев е един от първите театрални художници у нас, които постепенно заменят рисувания декор с конструктивен, с всички произтичащи от това нови проблеми – мащаб, пространствени съкращения на обемите, съотношение с движещата се човешка фигура, значително по-голяма роля на осветлението и т. н.¹⁸

Съедновременно въпросът за кадрирането е един от най-съществените в очертаната територия на художествени търсения, с новия интерес към предметното, в която Пенчо Георгиев се включва. В новото време, когато не само фотографията, но и киното с експериментите на едрите планове изявява самостоятелна изразителност на фрагмента, изобразителното изкуство също открива неочаквани гледни точки и ракурси към предметната среда. В графиката на Пенчо Георгиев намирането на кадъра и формата носи съдържателни измерения. Малките размери на неговите композиции са осмислени органично и създават убеждението, че изборът им не се дължи главно на трудности с материала. Художникът съпоставя и акцентира с лекота различни планове, рамкира фрагмента, често извлича внушението на едрия план на лицата¹¹.

За артистичната смелост, с която той акцентира и разработва едни форми, а други само маркира, рисуването на сценографски проекти също не е без значение. Интересно е, че в сценографските му скици фигурите не представят само костюма, а образа. Те най-често са с характерни лица, винаги в движение, в някаква бегло маркирана среда. Разбира се, там фокусирането на определени елементи има преди всичко прагматичен смисъл, докато в графичните му работи е особеност на художественото изразяване. Но в съзнанието на твореца всичко това преминава през единен художествен усет.

В някои от дърворезите от парижкия период Пенчо Георгиев търси и внушението на леко огрубените в примитивистичен дух линия и силует, най-често в едно пресилено движение („Пияни рибари“¹², „Танц“), проявявайки интерес към актуалните движения във френската и немската графика. За него този интерес не е външен и случаен.

През естетиката на сецесиона, в различни хибридни варианти, активизирането на изобразителното поле посредством линията-контур и силуета, съпоставянето на светло-тъмно, позитивно-негативно навлиза и се експлоатира у нас в различни области на изкуството, в приложната графика. Това е и част от развирането за „модерност“ на художествения израз в годините след войната. В „Погребение“ – дърворез, който Пенчо Георгиев прави също в Париж, S-образна извивка на равно черния силует – болезнено врязващ се в светлото поле, категоричната непрекъснатост на контура явно са отглас на този кръг от художествени идеи у нас, към който Пенчо Георгиев се включва през втората половина на 20-те години. Но през същия парижки период, като алтернатива на плавната, красива сама по себе си линия той търси израз в огрубената, по-спонтанна; на изящната извивка на силуета противопоставя ъгловатостта, рязкото движение; на строгия лаконичен контраст на черно и бяло – по-разработени съотношения. Някои опори от естетиката на сецесиона се наслагват с новите постижения на европейската графика, с особеностите на графич-



Пенчо Георгиев, Оран, гравюра на дърво, 1930–1931, НХГ

ката на експресионизма, за която дърворезът също е предпочитана техника.

Вглеждайки се в многобройните графични листове, носещи новите художествени идеи на Пенчо Георгиев, добиваме увереност, че тези малки по мащаб композиции са били раждани направо в материала. По всяка вероятност само най-общото скрояване на изобразителното поле е било маркирано върху дъската. Оттам нататък художникът е сътворявал образа с длетото. Този начин на работа е синхронен на едно модерно разбиране за правене на графика, реализиращо се във френското изкуство след Гоген, в графиката на Едвард Мунх, в немската експресионистична графика. Според това разбиране творчество и изпълнение в материал са неразривно свързани. Графичният процес е единен. Художникът мисли и твори в материал, изразявайки се чрез неговите възможности.

При Пенчо Георгиев отношението към материала не е усвоено разбиране. То му е дълбоко вътрешно присъщо, затова и движенията на длетото носят артистична спонтанност. Композиции като „14 юли – Париж“, „Кабаре“ I и II, множеството „Улични музиканти“ ни удивляват с безкрайното като степени и характер множе-

ство следи, които длетото може да остави в плътта на дървото, в толкова малко изобразително поле, следвайки при това логиката на образната цялост. Това органично отношение към материала, разбирането за единство на мисленето и правенето в материал се проявява във всички области на художествената му дейност. В своята програма за бъдеща преподавателска дейност в декоративния отдел на Художествената академия от 1939 година той обръща неколкостранно внимание на необходимостта от съобразяване с възможностите на материала. „Налага се на приложника не само да може да проектира един обект, но да познава основно материала, необходим за него, и начина на обработката му.“¹⁹ Работата на Пенчо Георгиев в приложното изкуство развива у него непосредственото усещане и вкус на занаятчията към материала, които той проявява и в графиката.

Различното рязане на дървото носи различни усещания, изтръгва смислови акценти. Петната имат особена характерност, когато авторът търси портретно внушение. При „скрояването“ на пространството шрихът често е несложен и със завидна лекота и простота създава деликатни усещания за цвят и светлина. Художникът не се бои от големите равни бели или черни полета. Той усеща и извлича някак дръзко тяхната стойност – в рамката на подстъпа към задния двор, на прозореца, в тъмнината на нощта. В гравюрите на дърво „Орачки“ и особено „Оран“¹³ (1930-1932 г.) Пенчо Георгиев достига до внушението на едно лаконично пространство, изградено от експресивни петна, само с цвят и шрих, от общата маса на което се изтръгват устремите биволи и човешки фигури. Силното движение, неочакваният ракурс в „Оран“ създават особено драматично впечатление. Авторът владее материала, владее пространството, „говори“ свободно.

Чувството за колорит у Пенчо Георгиев се изяснява и в офорта. В работите „На бара“ и „Кабаре“ предметно-пространствените съотношения са градени с тънко нюансиране на тоновете, посредством степенуване на шриха. Но художникът усеща опасността от създаване на дълбоко, илюзорно пространство, което листът не би могъл да понесе, и му връща плоскостната характеристика с чистите бели петна в центъра на композициите. В „Кабаре“ белотата на листа подчертава остро силуета на момиченцето и същевременно го обгръща в светлина в сумрачния интериор. Безкрайните нюанси на шриха, през сребристо-сивите, преминават в цветови внушения.

В сухите игли на Пенчо Георгиев от същия период изразът е различен. „Работник“, „Баща и дете“, „Игра“ и други са градени посредством много нюансирана, чрез различен натиск, линия, определяща пестеливо пространствените планове, даваща жизненост на образа.

Понякога авторът повтаря едни и същи персонажи или някакъв мотив от средата в различни материали – хармониста, децата – продавачи на птици, – откриваме в живопис и в офорт; задния план със стръмната стълба между стените от температа „Сутрин в Париж“ срещаме и в сценографски проект с креда. Но това никога не са прости повторения, а различни образни решения.

Най-непосредствен израз творческият характер на Пенчо Георгиев намира в рисунките (с молив, креда, туш, пастел). Те ни убеждават още веднъж в чувствителността на художника към различните материали, а също и в деликатните му сетива за видимостта. Артистичната спонтанност тук има пълна възможност за изява. Моливните портретни глави, рисунките с цветен молив от Париж са толкова различни, с конкретна характерност на материала, на тушето на артиста. В интимния свят на художника ни допускат и рисунките от неговите тефтерчета – наред с писания текст те са особен запис на идеи за сценографски проекти и театрални образи, на преживени зрителни впечатления. Художникът не само наблюдава, той мисли и си представя визуално. Спомняйки си за началото на работата над „Янините девет братя“



Пенчо Георгиев, Пияни риба̀ри, гравюра на дърво, 1930, НХГ

в Париж, Любомир Пипков пише: „В едно малко, безлюдно бистро на „rue de la Gaite“ в Монпарнас, ние прекарвахме дългите нощни часове в тихи разговори около това, което ни предстоеше да вършим заедно... Върху всяка случайно попаднала хартия той (Пенчо Георгиев – б. м., И. Г.) търсеше неспирно разрешения на трудните сцени и с удивителна проникателност обхващаше драматичната същност на произведението... Той бурно рисува̀ше, черта̀ше, проектира̀ше и „Янините девет братя“ се осъществява̀ше непозната и непонятна за мен. Заживява̀ше нов живот в своето графично превъплъщение...“²⁰.

У Пенчо Георгиев рисунката не е подготвителен етап към графика или живопис. Моливните му портрети, рисунките от Париж са вече пълноценни произведения. Тя може да бъде запис на непосредствено впечатление. Но в нея се ражда и художествената идея, намира израз фикцията и тук несъмнена роля изиграва отново работата му като театрален художник. Така рисунката като художествена изява четливо носи различните творчески начала у Пенчо Георгиев – спонтанната отвореност към видимостта и мисловния път на художествената инвенция.

Същевременно в творчеството на Пенчо Георгиев, също и в графиката, винаги присъства една линия, която задоволява чувството за равновесие и хармония чрез



Пенчо Георгиев, Кафе-бар, гравюра на дърво, 1931, НХГ

намерения ритъм, движение, игра на позитивно-негативно, без да търси никакви многопластови решения. Гравюри на дърво като „Овчарче“, „Водопой“, „Селски двор“, правени също в Париж, имат декоративен смисъл и ни отвеждат към стенописните проекти и илюстрациите на художника. В тях материалът сякаш не е от изключително значение – като изразителност те са сходни с някои малки рисунки с туш (дърваря, селянина с биволите и т. н.), както и с повечето му илюстрации за детски книжки, работени също с туш.

Ако в началото на работата отбелязахме, че ще разгледаме проблема декоративно и картинно предимно в графиката на Пенчо Георгиев поради ограничените тук възможности, то в заключение можем вече да изтъкнем и неформалните основания за особеното внимание тъкмо към графичните му работи. Творческото мислене у Пенчо Георгиев, белязано от напрежението между усета му на декоратор към красивост, изискана линия, ритъм, хармония и стремежа му към пълнокръвност на художествения образ, намира най-цялостно разрешение в графиката. Графичният отпечатък по своята природа носи антиилюзионистична тенденция. Тази видова особеност у Пенчо Георгиев се наслагва с неговата творческа нагласа и художествената проблематика от периода на творческата му зрелост. През 30-те години картината се осмисля като предмет и същевременно се проявява интерес към

включване на предметното пространство. Пенчо Георгиев обогатява полето на новите търсения у нас, съзвучни с интереса към предметността в различни течения на европейското изкуство, най-вече в своята графика.

Картинното в графиката носи стойности, особени и различни в сравнение с тези в живописа. На границата между двете десетилетия художникът създава, макар и малко на брой, живописни творби с масло – „Жена от предградията“, „Безработен“, „Край Сена“, „След оран“, „Продавачи на птици“, няколко пейзажа от Париж, от Ловеч и околностите му – изявяващи рафинираното му чувство за колорит. Но в работите, в които човешката фигура има доминиращо присъствие, неразрешеността на взаимодействието между фигура и среда остава. Тази задача, както видяхме, намира разрешение в много от графичните композиции на художника от същия период. Изобразителни мотиви, които авторът изпълнява и в живопис, и в графика („Хармонист“, „Продавачи на птици“ и др.), са композиционно по-убедителни в графиката. Отрязването и кадрирането на фигурите („като на снимка“), което става част от графичната условност, живописът някак трудно поема. Най-живописни сякаш са пейзажите на Пенчо Георгиев – маслени, пастелни, с цветни моливи. В графиката авторът не прави самостоятелен пейзаж (ако изключим някои нехарактерни опити). В графичните композиции градският пейзаж присъства като среда.

Дали реализацията в графиката не е предопределена за художника от липсата на възможности да работи живопис (известно е, че Пенчо Георгиев е имал желание за това)? Обяснението би било твърде лесно, затова и се опитахме да потърсим по-многогранно – в творческата природа и развитие на художника, във времето и средата, в които се реализира. Самата графична продукция на Пенчо Георгиев не е еднородна, а очертава широк диапазон от художествени решения – от отгласите на сецесиона в изящните извивки на линия и силует, през чисто декоративния ритъм във „Водопой“ и „Овчарче“, плакатно решената „Обвинявам“, която включва и словото в изобразителното поле, до дърворезите в духа на експресионизма и богато нюансираните офорти. Изборът на графиката не е само поради невъзможност да прави живопис. С усета си към материала художникът намира в нея особено подходящ терен за своите търсения, с които се вписва в движенията на своето време, а през 30-те години талантливо осъществява идеите, подети от „Новите художници“, в полето на графиката.

1. За Пенчо Георгиев вж.: Пенчо Георгиев. Живопис. Графика. Театър (с предговор от Сирак Скитник). – С., 1941; Пенчо Георгиев. Посмъртен лист, С., 1941; Пенчо Георгиев. Албум (с предговор от Тодор Мангов). – С., 1960; Искра Велчева. Пенчо Георгиев, сп. „Изкуство“, 1971, бр. 2; Нина Мирчева. Пенчо Георгиев. 1900-1940, сп. „Изкуство“, 1976, бр. 1; Каталог на юбилейна изложба на Пенчо Георгиев (с предговор от Димитър Аврамов). – С., 1975.

2. Димитър Хаджилиев. Първото сътрудничество на Пенчо. В: Пенчо Георгиев. Посмъртен лист...

3. ЦДИА, ф. 102, оп. 1, а. е. 18.

4. Константин Щъркелов. Младите художници. – в. „Свободна реч“, 1925, бр. 399.

5. Сирак Скитник. Художествена седмица. – в. „Слово“, 1925, 25 юни, бр. 916.

6. ЦДИА, ф. 102, оп. 1, а. е. 25. (Статия „В Художествената академия“, подписана Б-ски, по всяка вероятност във врачански вестник, 1925 г.)

7. Вж.: Биографични бележки, ЦДИА, ф. 102, оп. 1, а. е. 1. (Публикувани са в: Пенчо Георгиев. Живопис. Графика. Театър. – С., 1941 и в: Каталог на юбилейната изложба на Пенчо Георгиев. – С., 1975.) Вероятно са писани за участието му в конкурса за преподавател в Декоративния отдел на Художествената академия през 1939 г.

8. Чавдар Мутафов. Конкурсна изложба. – в. „Изток“, 1927, 22 януари, бр. 53.

9. Този въпрос е засегнат в статията на Димитър Аврамов „За движението „Родно изкуство“ в българската живопис“, сп. „Проблеми на изкуството“, 1971, бр. 4, но в самата му постановка има известна неяснота. Вж. също Татяна Димитрова. Проблемът за „родно изкуство“ в българската критика през 20-те години на нашия век. – сп. „Изкуство“, 1986, бр. 3.

10. Сирак Скитник. Художествена седмица. – в. „Слово“, 1925, 27 юни, бр. 916.

11. Чавдар Мутафов. Живописни проблеми от II-ра обща изложба на българските художници. – в. „Глобус“, 1928, 30 септември.

12. Сирак Скитник. Художникът и видимостта. – сп. „Златорог“, 1922, кн. 7-8.

13. Пак там.

14. Пак там.

15. Сирак Скитник. Тайната на примитива. – сп. „Златорог“, 1923, кн. 1.

16. В критиката от 20-те години думата декоративно се използва нееднозначно, често с противоположна смислова натовареност. В статията си „Коледни изложби“ (сп. „Везни“, 1921, кн. 6) Гео Милев пише: „Декоративното е последната цел на всяка живопис, на всяко изкуство“, а в друга своя статия (вж. Гео Милев. Небето. – сп. „Везни“, 1920, кн. 10) заявява: „Всяко изкуство е експресионизъм; творчески израз, израз на Бог Аз.“ Очевидно Гео Милев употребява „декоративно“, както и „експресионизъм“ в смисъл на субективен израз, противоположно на натуралистично, обективистично.

17. В архива на Пенчо Георгиев се пази тефтерче, в което художникът грижливо е записвал посещенията от него през първата година от пребиваването му в Париж музеи, галерии, изложби, както и концертите, оперните и театралните постановки, които е видял. – ЦДИА, ф. 102, оп. 1, а. е. 14.

18. Вж. Вера Динова-Русева. Българска сценография. – С., 1975, с. 163-167, 180-186, 195-198.

19. Пенчо Георгиев. Изложение за бъдещата ми дейност. – ЦДИА, ф. 102, оп. 1, а. е. 24. (Части от Изложението са публикувани в: Пенчо Георгиев. Посмъртен лист. – С., 1941. Целия текст публикуваме след края на статията.)

20. Любомир Пипков. Спомен. – В: Пенчо Георгиев. Посмъртен лист...

ИЗЛОЖЕНИЕ за бъдещата ми дейност

Както в миналото, така и в съвременния живот приложното изкуство е било и ще бъде една от културните прояви и нужди на човека. Тези нужди определят голямото значение на това колкото старо, толкова и съвременно изкуство. Едва ли има някой отрасъл от цялостния живот на човека, който да не е засегнат от него.

Възможните предмети, продукт на човешкия труд, са създадени и с желанието за повече красота. Като се изхожда от това, ние виждаме каква широка перспектива и колко много възможности се откриват за творческата дейност на един приложник.

Ние, българите, в миналото сме имали едно много развито и оформено приложно изкуство. Сега ни предстои една голяма задача – да го приспособим за изискванията на съвременния живот и да внесем в различните му прояви онова ново, което раждат днешните условия на живота и за което нямаме още традиции. Осъществяването на тази огромна задача е невъзможно да бъде изцяло обхваната и постигната от един художник поради голямото разнообразие на материалите.

Ето защо аз смятам, че принципът за усъвършенствуването на даден отрасъл ще бъде най-пригоден тук, като, разбира се, се държи сметка за способностите и наклонностите на бъдещия приложник. Наистина у нас частно практикуващият художник едва ли може да просъществува само от един строго определен отрасъл на приложното изкуство, обаче едно усъвършенствуване в една група от сродни отрасли ще даде отличен резултат. Така например – приложната графика: илюстрация, корица, етикет, плакат и пр.

Като се стремя да дам общи насоки и знания на бъдещия приложник, най-главната ми цел ще бъде да създам здрав вкус, който смятам за извънредно нужен за един художник.

Постепенното развитие на чувството за пропорция и композиция ще върви едновременно с това за колорита. Крайният резултат от това трябва да бъде: всеки един бъдещ приложник, подготвен технически, да изпълни поставените му задачи, като познава добре особеностите на материала, с който разполага.

Като изхождам от особеностите на различните отрасли на приложното изкуство, аз определям, в зависимост от предназначението им, няколко отдела.

I. Изискванията на човека за по-удобен живот наложиха и нуждата от украса на жилището.

Колкото и да сме в началото на едно търсене на художника от страна на работодателя или архитекта, все пак то съществува. Тук желанията са различни, затова пък художникът трябва да бъде въоръжен с находчивост, защото неговият вкус ще бъде решаващ при даването на един проект за уредба.

Той трябва да умее да направи една скица за вътрешност, като бъде запознат с особеностите на същата. Установяването на общия тон на жилището, подбирането на съветните мебели, пердетата, килими, стенопис, камина, полюлей са обекти на една съвременна вътрешност. Приложникът също трябва да умее да се справя с подреждането и на едно просто жилище, за което няма да са нужни много средства, а повече вкус.

II. Улицата е вече изложба на приложното изкуство, свързано с произведенията на индустрията, занаятите и разпространението им. Форма, амбалаж, етикет, реклама, подреждане и излагане на продуктите, наложи намесата на художника, а тази намеса промени вида на улицата. Освен фирмата, витрината, рисуваните плакати, реклами и проспекти, електричеството влезе като нов елемент на украса. Вечер неонът освети полутъмните до вчера улици и им даде особен вид. Неонът дава големи възможности, които на Запад са направили от улиците феерия от светлини и странни фигури, често пъти движещи се. У нас това е един нов обект.

III. Общият повик за издигане на по-голяма висота на произведенията на занаятчийския труд докара до вмешателство на художника в занаятите. Това не бе само едно пожелание, а то се яви от новите изисквания на купувача на тези произведения. На приложника се налага не само да може да проектира един обект, но да познава основно материала, необходим за него, и начина на обработката му. Затова смятам да се демонстрира в ателиетата на Академията, от занаятчийски, изработването на предмети, които са обект на приложното изкуство. Когато това е невъзможно, предвиждам посещения на работилници и екскурзии до центрове, където има по-развито занаятчийство. Ще изисквам, по възможност, при проектирането да се излиза от наши форми и украси, като те бъдат направени годни за един съвременен обект, опростени и общодостъпни по цени. Нашите народни занаяти крият неизчерпаеми източници от елементи за приложение. Една от главните ми задачи ще бъде борбата с оня шаблон, който идва у нас от чужбина и се възприема механически, без да се съобрази с нашите оригинални създадени вече народни форми.

IV. Куклите и играчките също са обект на приложника. Но тук работата е по-трудна, защото идващите от чужбина играчки, произвеждани в големи количества, имат цена, която мъчно може да се конкурира. Това е една голяма пречка за едно наше производство. А това, което съществува, е подражателно. Едно производство, което трябва да излезе от българската фигура или от герои на народните ни приказки, което, разбира се, е една голяма задача и може да бъде постигнато само като се развива чувството на бъдещия приложник, склонен към това, за хумор и синтетично виждане.

V. Друг голям отдел е приложната графика, като правя следното разпределение:

а. Задачи и принципи при илюстрирането, уреждането и украсата на една книга (корица, винетка, илюстрация за текст, заглавки, шрифт, формати, детска илюстрация, подвързия);

б. Вестник и списание, търговска реклама, монтажи и рисунки към даден текст;

в. Плакати за театър, кино, за художествени и стопански изложби и пр.;

г. Покани, честитки, етикети, календари, марки и пр.

VI. Запознаване на бъдещия приложник с начините, по които се урежда една изложба и един щанд в панаир – подход към работата, проект и изпълнение, като се засегнат и отделните елементи на дадена изложба: диаграми, карти, диорамни картини, макети, монтажи, каширани фигури, надписи и подреждане.

VII. Развитието на театъра у нас отвори нова възможност за пласиране на труда на художниците-декоратори. Народният театър и другите столични театри, а също Пловдивският, Варненският, Русенският народни театри, както и почти всички останали провинциални театри, субсидирани или не от държавата, чувствуват нужда от подготвени театрални художници. Освен горепоменатите театри, у нас се строят читалища и събираните средства за декори оти-

ват в неуки самозванци. Художествената академия може да подготви достатъчно от нейните възпитаници, които имат наклонност и любов към театралния декор. Едно основно запознаване с театралната декорация и костюм ще бъде също моя задача:

а. Идейна и конструктивна скица, ексекутивен мащабен макет и начините на изпълнението на самите декори;

б. Обща представа за костюма (стилен и исторически) и особености на театралния костюм;

в. Реквизит, мебели, пособия и пр.;

г. Осветление.

Всичко това ще влезе като елементи, при изпълнението на задачата, която съм си поставил.

Също и общо запознаване с керамика, тъкачно изкуство и резба, като имам предвид съществуващите специални отдели по тези отрасли.

Накрай ще изисквам от бъдещите приложници повече труд и съзнание, като се старая да вдъхна любов към работата, по-голяма любознателност и интереси, които биха развили всестранно интелекта и вкуса им.

(Следва ръкописна забележка: „При преписването са пропуснати няколко реда, отнасящи се до църковната орнаментика и стъклописа.“)

ПЕНЧО ГЕОРГИЕВ